

Entretien : Jacques Leduc

Marie-Claude Loiselle

Number 141, March–April 2009

Jacques Leduc

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25205ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2009). Entretien : Jacques Leduc. *24 images*, (141), 24–29.

Entretien Jacques Leduc

Propos recueillis par Marie-Claude Loiseleur

*Un des traits communs à l'ensemble de vos films, c'est qu'ils sont tous en quelque sorte des chroniques de la vie quotidienne. Que l'on pense à **On est loin du soleil**, à **Tendresse ordinaire**, à **Trois pommes à côté du sommeil**, qui est l'histoire d'une journée dans la vie d'un homme dont c'est le quarantième anniversaire, on remarque toujours la volonté de capter quelque chose de ce qui fait la vie dans ses détails en apparence les plus anodins, les moins « extraordinaires ».*

Je n'ai jamais pensé à ça... Je ne me suis pas livré très souvent à l'exercice de réfléchir aux films que j'ai tournés. Ma démarche est avant tout instinctive. Le travail d'équipe a toujours été pour moi très important, ce qui fait que mes choix sont habituellement le résultat de discussions, d'échanges avec les ami(e)s et les autres créateurs avec lesquels je travaille. Il y a dans mes films un côté beaucoup plus spontané et bien moins « réfléchi » que ça en a l'air. Et une fois qu'ils sont terminés, je n'y pense plus. Je passe à autre chose.

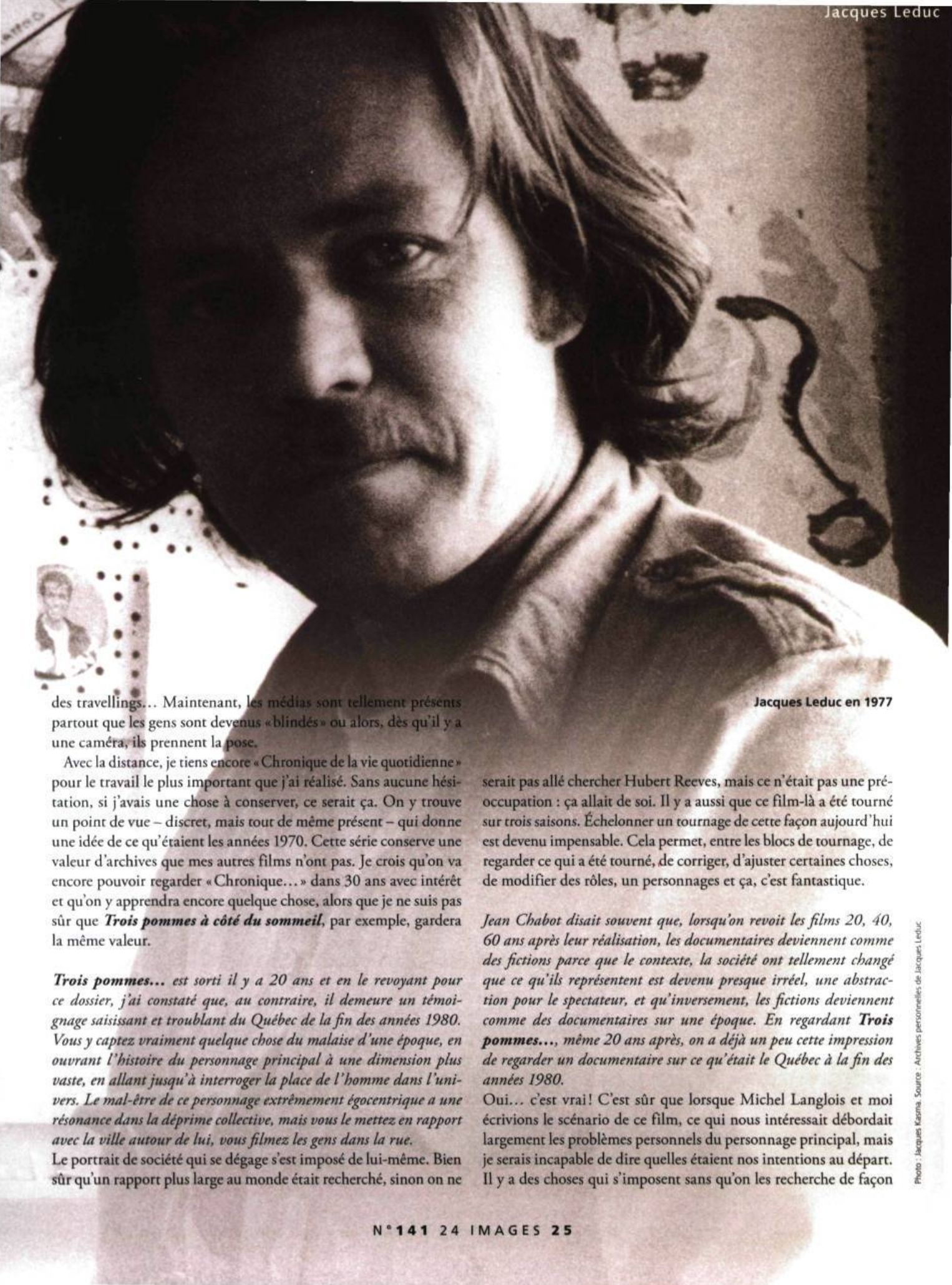
Je lisais davantage sur le cinéma et ses théories au début des années 1960. Lorsqu'on se met à fabriquer ses propres films, on s'aperçoit bien souvent que si les théories sont intéressantes, elles ne tiennent pas la route. Pour **On est loin du soleil**, on s'était donné un cadre assez rigoureux – que je n'arriverais plus à définir aujourd'hui –, dont il était difficile de s'échapper. Mais en le revoyant à la Cinémathèque il y a deux semaines – je voulais voir le plan couleur! –, je me suis dit qu'il passait quand même bien l'épreuve du temps, même s'il y a deux ou trois plans que je raccourcirais un petit peu... [rires].

La série « Chronique de la vie quotidienne », tournée dans les années 1970, témoigne on ne peut mieux de l'importance que vous accordez au travail d'équipe. On sait tous que vous étiez l'initiateur et, d'une certaine façon, le « chef d'orchestre » de ce projet assez colossal, mais au générique des films, on retrouve parfois jusqu'à dix noms à la réalisation.

C'est justement de mon goût pour le travail d'équipe que vient ma querelle avec l'appellation « un film de... ». Il y a un côté extrêmement collectif dans la fabrication d'un film, qu'il est nécessaire de reconnaître quand vient le temps de le signer et c'est pour ça que je préfère l'appellation américaine « directed by... » ou encore « réalisé par... ».

Quoi qu'il en soit, il y a sans doute la moitié du tournage de « Chronique... » où je n'étais pas là. Toute la partie sur l'alimentation, par exemple, c'est Jean Chabot qui l'a tournée, les scènes avec le jovialiste et le club de rencontres, c'est Roger Frappier avec Pierre Letarte. Moi, je n'aurais jamais osé entrer dans ces endroits-là! Nous avions au départ des dossiers de base : l'alimentation, l'habitation, l'argent, les loisirs, la mort, etc. Pour le segment sur l'argent par exemple (**Jeudi : à cheval sur l'argent**), on s'est dit qu'on irait aux courses à Blue Bonnets, et de là, le film s'est développé. Avec la construction d'une maison (**Lundi : une chaumière, un cœur**), on savait qu'on en aurait pour trois mois, on se rendait deux fois par semaine sur le chantier, on échangeait avec les ouvriers, au point de devenir amis avec le foreman et d'aller à la pêche avec lui au printemps.

On le dit souvent et il est certain qu'à l'époque à laquelle j'ai commencé à réaliser des films, faire du cinéma était plus facile qu'aujourd'hui. Le projet de « Chronique... » a été accepté sur une proposition de deux pages que j'avais soumise au comité du programme de l'ONF. Je m'étais présenté avec un petit pot en verre – comme ceux qui servaient à mettre le lait à café dans les restaurants – en disant : « Je veux faire un film là-dessus. » [rires] Je m'étais très bien fait comprendre...! Ce qui est paradoxal aujourd'hui, c'est qu'avec les outils disponibles, il est de plus en plus facile de partir tourner quand on sent qu'il le faut, et, d'une autre manière, c'est de moins en moins possible de le faire. Les gens n'ont plus la même candeur face à la caméra. On le constate en revoyant les premiers films du début du direct comme **The Days Before Christmas** et, encore à l'époque où on tournait « Chronique... », c'était beaucoup plus facile qu'aujourd'hui de filmer les gens. Il n'y a qu'à regarder les femmes qui préparent le bal de charité dans **Petits souliers, petit pain**. On est chez elles, dans leur salon et c'est comme si elles oublieraient la présence de la caméra! Pourtant, Gilles Gascon faisait



Jacques Leduc en 1977

des travellings... Maintenant, les médias sont tellement présents partout que les gens sont devenus « blindés » ou alors, dès qu'il y a une caméra, ils prennent la pose.

Avec la distance, je tiens encore « Chronique de la vie quotidienne » pour le travail le plus important que j'ai réalisé. Sans aucune hésitation, si j'avais une chose à conserver, ce serait ça. On y trouve un point de vue – discret, mais tout de même présent – qui donne une idée de ce qu'étaient les années 1970. Cette série conserve une valeur d'archives que mes autres films n'ont pas. Je crois qu'on va encore pouvoir regarder « Chronique... » dans 30 ans avec intérêt et qu'on y apprendra encore quelque chose, alors que je ne suis pas sûr que *Trois pommes à côté du sommeil*, par exemple, gardera la même valeur.

Trois pommes... est sorti il y a 20 ans et en le revoyant pour ce dossier, j'ai constaté que, au contraire, il demeure un témoignage saisissant et troublant du Québec de la fin des années 1980. Vous y captez vraiment quelque chose du malaise d'une époque, en ouvrant l'histoire du personnage principal à une dimension plus vaste, en allant jusqu'à interroger la place de l'homme dans l'univers. Le mal-être de ce personnage extrêmement égocentrique a une résonance dans la déprime collective, mais vous le mettez en rapport avec la ville autour de lui, vous filmez les gens dans la rue.

Le portrait de société qui se dégage s'est imposé de lui-même. Bien sûr qu'un rapport plus large au monde était recherché, sinon on ne

serait pas allé chercher Hubert Reeves, mais ce n'était pas une préoccupation : ça allait de soi. Il y a aussi que ce film-là a été tourné sur trois saisons. Échelonner un tournage de cette façon aujourd'hui est devenu impensable. Cela permet, entre les blocs de tournage, de regarder ce qui a été tourné, de corriger, d'ajuster certaines choses, de modifier des rôles, un personnages et ça, c'est fantastique.

*Jean Chabot disait souvent que, lorsqu'on revoit les films 20, 40, 60 ans après leur réalisation, les documentaires deviennent comme des fictions parce que le contexte, la société ont tellement changé que ce qu'ils représentent est devenu presque irréel, une abstraction pour le spectateur, et qu'inversement, les fictions deviennent comme des documentaires sur une époque. En regardant *Trois pommes...*, même 20 ans après, on a déjà un peu cette impression de regarder un documentaire sur ce qu'était le Québec à la fin des années 1980.*

Oui... c'est vrai ! C'est sûr que lorsque Michel Langlois et moi écrivions le scénario de ce film, ce qui nous intéressait débordait largement les problèmes personnels du personnage principal, mais je serais incapable de dire quelles étaient nos intentions au départ. Il y a des choses qui s'imposent sans qu'on les recherche de façon



Source : Office national du film du Canada

Albédo

On se pose constamment ce genre de question devant les films documentaires. On regarde une magnifique jeune fille et on se dit que c'est aujourd'hui une femme adulte, et qu'un homme est assurément mort parce qu'il avait 70 ans lorsqu'on l'a filmé. Devant «Chronique...», je ne peux pas faire autrement qu'y penser. Est-ce que le gars qui parle de sa retraite dans *À cheval sur l'argent* vit encore? Ce genre de réflexions me poursuit, je ne peux pas m'empêcher d'y penser. Et devant les films des autres, c'est la même chose. Quand je revois un film comme *Lonely Boy* de Kroit et Koenig, je me dis que toutes les jeunes filles qu'on aperçoit, qui hurlent, ont aujourd'hui 65 ou 70 ans. On ne peut pas faire abstraction de ça devant un documentaire, alors qu'en fiction, on se pose moins cette question-là parce que les comédiens incarnent des personnages.

On peut débattre longtemps sur le concept de temps. Nonobstant le fait que la Terre fait le tour du Soleil en un an et que le découpage qu'on en fait est déterminé par des facteurs extérieurs, le concept

consciente. Pour «Chronique...», le point de vue s'est organisé au montage. Il n'y avait pas un discours préexistant au montage, qu'on aurait cherché à mettre en avant. Mais c'est évident qu'on tourne toujours selon son point de vue. Comment faire autrement? On parle avec la langue qu'on a.

Le tournage se fait de façon à peu près neutre, même si le fait de diriger la caméra sur une personne plutôt qu'une autre est bien sûr un choix. Je me place dans un coin et je regarde ce qui se passe. C'est au montage que le point de vue de «Chronique...» s'est dégagé... et le montage a été long! Au cours des neuf mois de tournage, les boîtes de pellicule s'étaient empilées au fond de la salle. J'ai ensuite passé neuf mois à faire un premier tri des 110 heures de matériel qu'on avait au départ avant que le monteur et son assistant commencent à travailler. Le premier visionnement de «Chronique...» a duré 35 heures! Tout les membres de l'équipe sont passés au cours de la semaine, on a discuté. C'était extrêmement dynamique! Finalement, il a fallu un an et demi pour arriver aux sept segments, plus un, que l'on connaît aujourd'hui, qui font un total de 4 h 40.

C'est vrai que je suis un gars d'équipe, j'aime être avec des amis. Mais je n'ai pas de difficulté à être seul dans la maison, j'ai plein de livres à lire...

Et la photo...

La photo, elle, est plus solitaire mais, en même temps, je photographie des gens, j'établis un lien, j'essaie de créer un «moment». Parfois je demande aux personnes de changer de place ou de tourner sur eux-mêmes ou quelque chose dans le genre et, tout à coup, quelque chose se passe, tu as une surprise, tu reçois un sourire. Ça, c'est le plaisir du portrait!

J'ai remarqué tout à l'heure sur une pile de livres La chambre claire de Roland Barthes. Je repense à ce passage où l'auteur parle du paradoxe de la photographie qui est de fixer à la fois la présence d'un objet, d'une personne, et son absence. Il souligne combien la dimension du temps et de la mort interpelle celui qui regarde une photo. Impossible de ne pas faire le même genre de réflexion en regardant aujourd'hui «Chronique...», qui offre vraiment un portrait du Québec des années 1970. En regardant toutes ces scènes de la vie quotidienne, filmées dans des lieux publics, on ne peut que dire, comme le note Barthes, «ça a été».



Jacques Leduc sur le tournage d'*On est loin du soleil* (1970)

Source : Office national du film du Canada



«Chronique de la vie quotidienne» *Mercredi, petits souliers, petit pain* (1977)

de temps, lui, nous appartient. S'il n'y avait pas d'humanité sur la terre mais seulement des animaux, le temps n'existerait pas. On ne sait même pas à quand remonte le premier cadran solaire. C'est un phénomène totalement subjectif. On l'invente à chaque seconde. Demain n'existe pas. Et quand tu commences à porter attention à ces questions – et le fait de vieillir aide à en prendre conscience...! –, tu t'aperçois que cette faculté qui nous est propre de pouvoir inventer le temps nous ouvre à des expériences étonnantes : être conscient de l'impact de la décision de rester quelque part plutôt que de partir, par exemple. Chaque petit choix que l'on fait est nécessairement lié à l'utilisation que l'on va faire de la prochaine seconde que l'on invente. Quand tu mets ces réflexions en parallèle avec l'écriture cinématographique, ça ouvre des perspectives théoriques très vastes.

*Parlant de temps, ça me fait penser à ce que Hubert Reeves dit dans **Trois pommes...**, qu'il ne s'agit pas d'analyser mais de pénétrer ce qui nous entoure, de « prendre le temps, de le capturer, le sentir passer ». C'est en fait tout votre cinéma qui se retrouve dans cette façon d'aborder le réel et le temps.*

Pour moi, le cinéma est un art du temps et, en ce sens, il se rapproche, plus que tout autre art, de la musique – et cela jusque dans sa fabrication, qui se fait en équipe. Quand on est quatre en tournage, on forme un peu comme un quatuor. Il m'est apparu de plus en plus évident au fil des ans que, quand tu tournes, tu ne peux pas faire abstraction du fait que les choses se déroulent dans le temps. Je pense souvent à Godard qui avait dit, parlant d'un plan de neuf secondes qu'il avait tourné avec Jane Fonda et Yves Montand pour **Tout va bien**, qu'une chose est certaine, c'est qu'à la fin du plan, les deux acteurs ont vieilli de neuf secondes. À chaque fois que l'on filme quelqu'un, c'est inéluctable, cette personne vieillit entre le début et la fin du plan. Et quand tu te mets à réfléchir à cette dimension-là, l'approche change. Peut-être que tu vas laisser durer un plan volontairement un peu trop longtemps, ou... Réfléchir à ces questions est très utile lorsqu'il s'agit de monter un film pour ne pas être trop spontané dans notre envie de couper.

*Tous vos films sont des constructions où, d'une certaine façon, vous sculptez le temps. Déjà votre deuxième long métrage, **Tendresse ordinaire**, porte précisément sur le temps, sur l'attente. On suit en parallèle un homme pendant le trajet qui le ramène en train de Schefferville vers chez lui, et une femme qui passe chaque hiver à l'attendre. Comme dans presque tous vos films, la façon dont celui-ci est construit ne nous permet pas d'en reconstituer la chronologie. Certaines séquences pourraient aussi bien être des flash-back que des scènes sorties de l'imagination vagabonde de l'homme. Et on finit par comprendre que la femme n'attend pas son retour dans quelques heures : elle est dans l'attente, celle dont sont faits tous ses hivers.*

Attendre, c'est en effet une expérience du temps. Attendre, c'est bouffer du temps. Le cinéma permet de virer le temps à l'envers. Il y a un aspect onirique dans le cinéma. Il y a des flash-back, des rêves, des flash-forward, on gèle les images, et on fait même des flash-forward à l'intérieur des flash-back. Le cinéma fait ce qu'il veut avec le temps, il se sert du temps pour raconter une histoire. *Once upon a time...*

Mais le point de départ de **Tendresse ordinaire** était Schefferville où j'ai aussi coréalisé dix ans plus tard, avec Roger Frappier, **Le der-**



Hubert Reeves et Jacques Leduc. Tournage de **Trois pommes à côté du sommeil**



Trois pommes à côté du sommeil

nier glacier. On s'intéressait alors aux effets de la fermeture de la mine appartenant à l'Iron Ore. Schefferville représente un peu ce qu'était l'Ouest pour les Américains : le territoire à découvrir, à investir, à occuper, à exploiter. Notre version québécoise de l'Ouest se situe dans le Nord, et c'est pourquoi toute cette région, avec le Labrador et les zones périphériques, m'a toujours fasciné. Mon frère avait travaillé à déboiser pour permettre l'installation des lignes électriques alors que sa femme l'attendait quelque part, et on avait souvent parlé de ça avant que j'entreprenne **Tendresse ordinaire**.

Pour Jacques Ferron, c'est comme si notre rêve ouvrant vers l'Ouest sur un horizon inconnu et « sans limite » nous avait été volé avec la Conquête. Ce deuil d'un territoire imaginaire a fait naître sous la plume de Ferron ce « petit farouest » qu'est pour lui la banlieue sud de Montréal, comme s'il essayait de nous inventer un espace mythologique. Mais c'est vrai que notre imaginaire s'est en partie envolé vers le Nord.

Les premiers explorateurs de l'Ouest ont effectivement été les Français. Par ailleurs, la conquête de l'Ouest aux États-Unis n'est pas seulement une conquête de l'espace. Dans la mythologie américaine, il y a plus que la conquête du territoire, il y a le désir d'asseoir une certaine idée de ce que doit être la société. Lorsqu'on va à Schefferville, on s'empare du pays, on l'enlève aux Indiens pour



La vie fantôme (1992)

exploiter nos mines. On fait un peu la même chose en allant vers le Nord que ce que les Américains ont fait en allant vers l'Ouest.

Si *Le dernier glacier* permet de saisir ce que représente le Nord pour nous, les Innus sont aussi très présents dans le film. Ils sont chez eux. C'est notre rêve du Nord que vous filmez, mais...

...ce rêve, on l'a enlevé aux Amérindiens, il faut appeler un chat un chat. À Schefferville, ce sont les Montagnais, et puis à quelques kilomètres de là, il y a aussi les Naskapis. Quand j'ai revu *Le dernier glacier*, j'ai été agréablement surpris de voir la place que les Indiens ont dans le film. Je ne me souvenais pas d'une telle présence et j'en étais content, parce que c'est bien le minimum que je leur devais.

Leur présence est silencieuse, mais très puissante. Vous ne les faites pas parler de leur condition, ce que vous n'avez fait avec personne d'ailleurs. Il n'y a jamais d'entrevue dans vos films mais, en plus, vous gardez toujours une certaine distance avec ceux que vous filmez. Il s'agit toujours d'observer, d'être le témoin discret de quelque chose.

Je suis de nature un peu timide – même si ça ne paraît pas... – et je n'aime pas m'imposer... Je ne veux pas déranger. C'est aussi pour moi une question de respect. Je filme les gens, ils me donnent quelques minutes de leur vie, j'ai donc besoin de... les respecter, il n'y a pas d'autre mot.

On peut bien sûr faire parler les gens, ou disons, leur donner la parole, tout en les respectant, mais vous choisissez toujours de ne pas le faire. Si les gens parlent entre eux, vous recueillez leurs paroles, mais vous ne semblez jamais poser de questions.

C'est vrai que j'ai toujours eu comme règle : ne pose pas de questions. S'il m'arrivait de poser des questions, c'était toujours le moins possible et je m'arrangeais pour qu'elles disparaissent au montage.

Je me disais : attends que les gens parlent.

S'ils t'adressent la parole, écoute-les et tu peux même engager une conversation, mais ne pose pas

Le dernier glacier



de questions. Laisse venir. Regarde. Parce que, pour moi, quand on pose une question, en général, on connaît déjà la réponse. En tout cas, c'est le cas de la première question que l'on adresse à quelqu'un pour lancer la conversation. Je ne voulais poser aucune question dont je connais la réponse. De toute façon, on apprend beaucoup de choses à seulement regarder. Et je peux passer bien du temps à observer les gens...

Je m'ennuie de cette façon de faire, parce que aujourd'hui, on ne voit pratiquement plus que des films « à sujet ». On sent aussi que dans beaucoup de films, tout est déterminé à l'avance. Déjà, les dernières années où j'ai travaillé à l'ONF, on commençait à voir ce genre de projets où tout était très écrit. Je me souviens d'un scénario dont la première phrase était : « Tchac, tchac, tchac... on entend les pales de l'hélicoptère... ». Et ils s'en vont tourner un documentaire...! S'ajoute à ça le fait qu'on n'a plus la marge de manœuvre pour tourner librement. On ne peut plus poser sa caméra nulle part sans faire signer des contrats de quatre pages écrits en pattes de mouche.

Vous semblez avoir une manière assez unique de travailler. Je pense entre autres à la façon dont vous avez conçu *Trois pommes...* en élaborant en même temps l'histoire, la musique, la conception sonore. Cette méthode est-elle unique à ce film?



Le dernier glacier (1984)

J'ai toujours aimé arriver au montage avec la musique, parce qu'elle peut l'influencer, plutôt que de donner un prémontage assez rigoureux aux musiciens et de leur demander de mettre de la musique là-dessus. Mais comme pour *Trois pommes...* on a eu trois périodes de tournage, je suis demeuré en rapport constant avec les musiciens, René Lussier et Jean Derome. Ils composaient une musique pour une scène du film, et moi, évidemment, je l'utilisais ailleurs! C'est typique de ma façon de travailler... et ça soulevait bien des conversations qu'on avait dans la salle de montage!...

Dans le cas de *L'âge de braise*, on avait l'idée d'un film beaucoup plus opératique que celui qui existe aujourd'hui, qui ne ressemble pas du tout à celui que j'avais imaginé. Je pensais davantage à un film dans le genre d'*Au pays de Zom* de Gilles Groulx. Dès les premières sessions de travail, où étaient présents Louise Jobin, pour toute la direction artistique du film, Michel Langlois au scénario, le musicien Jean Derome et Claude Beaugrand qui préparaient la bande sonore, on travaillait ensemble. J'avais soumis le projet aux institutions en

disant que le film serait un peu comme un opéra et, évidemment, il a été rejeté catégoriquement. Il faut dire qu'on proposait plutôt un plan de scénario qu'un scénario en bonne et due forme. Ce film-là, on n'a jamais pu le faire... J'ai ensuite contacté Jacques Marcotte, et on est arrivé au scénario très écrit (90 pages!) qui est celui du film aujourd'hui... Mais j'assume et je n'enlèverai pas mon nom du générique, mais j'aurais vraiment aimé faire le film qu'on avait imaginé.

En fait, vos films semblent en bonne partie construits autour de deux éléments : le temps et la musique, qui devient comme un personnage.

Avant de faire *Tendresse ordinaire*, je m'étais servi de *Attics of My Life* de Grateful Dead pour donner, pour faire comprendre le ton du film. Je t'assure que si tu l'écoutais, tu trouverais que le film ressemble à cette pièce. Mais la place occupée par la musique dans mes films s'est précisée en travaillant, alors qu'au début, je lui accordais moins d'importance. Même si c'est vrai que j'ai utilisé très tôt des pièces de jazz ou de rock dans mes films – comme dans *On est loin du soleil* –, le fait d'intégrer dès le montage la musique à la conception du film est venu quand j'ai commencé à travailler avec René Lussier et Jean Derome, à partir d'*Albédo*. Et je dois dire que c'est merveilleux d'entretenir avec des collaborateurs la qualité de relation que j'ai eue avec eux.

Pour *La vie fantôme*, les choses se sont faites différemment. J'écoutais beaucoup les quatuors de Beethoven en préparant le film. Les derniers surtout, qui sont extraordinaires! Mais quand j'ai essayé de mettre cette musique sur les séquences, ça ne fonctionnait pas du tout, parce que ces pièces sont tellement riches, denses, qu'elles nous détournent du film. J'ai alors essayé les trios de Beethoven. Après tout, le film montre un triangle amoureux... Jean Derome, d'après mes indications, a noté les passages qui m'intéressaient et en a fait un arrangement, en aménageant des entrées et des sorties. Mais bien sûr, on a continué à jouer avec tout ça au montage sonore, que nous voulions exploiter de façon non réaliste. Je dois rendre hommage au monteur sonore Claude Beaugrand. Il est toujours prêt à dépasser le cadre de la représentation réaliste. Claude invente constamment et n'a pas peur d'essayer des choses.

Des projets?

Une idée saugrenue qui n'est pas de moi mais d'un ami musicien, c'est de mettre des écouteurs et de tourner des images en me laissant guider par sa musique. Comme si la musique était capitaine. Ce serait des petits films, très courts pour commencer. À part ça, comme tu vois, j'essaie de mettre de l'ordre dans mes photos. J'essaie d'y voir clair. Sinon, je n'ai pas de projet précis. Il me reste beaucoup de livres à lire. ☞

FILMOGRAPHIE

- Chantal en vrac* (1967) m.m.
- Nominingue... depuis qu'il existe* (1967)
- Cap d'espoir* (1969) m.m.
- On est loin du soleil* (1970)
- Tendresse ordinaire* (1973)
- Série « Chronique de la vie quotidienne »* (1977-1978)
 - *Lundi : une chaumière, un cœur*
 - *Mardi : un jour anonyme*
 - *Mercredi : petits souliers, petit pain*
 - *Jeudi : à cheval sur l'argent*
 - *Vendredi : les chars*
 - *Samedi : le ventre de la nuit*
 - *Dimanche : granit*
 - *Le plan sentimental*
- Albédo* (1982)
- Le dernier glacier* (1984) coréalisé avec Roger Frappier
- Charade chinoise* (1988)
- Trois pommes à côté du sommeil* (1988)
- Montréal vu par...* (1991) coréal.
- L'enfant sur le lac* (1991)
- La vie fantôme* (1992)
- L'âge de braise* (1998)

Tous ces films sont disponibles sur commande à la boutique en ligne de l'ONF (www.onf.ca/boutique) ou en location au vidéoclub de la Cinérobotheque (www.onf.ca/cinerotheque).



Tendresse ordinaire